



EXISTEIX CAP VERITABLE "PROBLEMA DE L'ART MODERN"?

Alberto LUQUE

ARTS 50

Passat ja un segle de deriva abstracta i esotèrica de les arts visuals, ¿és adient que ens formulem la pregunta de si l'avantguardisme ha esdevingut un *modus operandi* més o menys innocu —dit d'una altra manera, més o menys familiar o popular— o bé continua sent un "problema" —d'ordre sociològic, cultural, filosòfic, ètic, econòmic? Però, ¿potser ha estat mai un veritable problema, en un sentit precis, ben definit —i no només en el sentit de provocar un disgust? Amb tota seguretat podem afirmar que l'art d'avantguarda fa molts anys que ha esdevingut hegemònic —un autèntic paradigma, com se sol dir—, és a dir, que està plenament institucionalitzat. Sens dubte també és cert que no compta ni comptarà mai amb l'aprovació o el suport de moltes persones cultes. Potser algú pensarà que deu ser necessàriament pueril tota actitud de menyspreu que reproduïx, d'una manera o altra, el malestar que l'art d'avantguarda va provocar en el públic general fa un segle (tinguem en compte, però, que aquesta provocació va ser intencionada i un factor sense el qual perdria tot sentit la raó de ser de l'aparició d'aquest art). Però no és així en absolut: no tot rebuig de l'art d'avantguarda és pueril, ni necessàriament deu reproduir les indignacions de fa un segle —a banda que, tot s'ha de dir, la historiografia ha oblidat injustament les motivacions exactes, morals i intel·lectuals dels qui van manifestar des del principi llur hostilitat. A més, podem dir que l'acceptació completament passiva per part del públic posterior va ser, de ben segur, el resultat o el símptoma d'una completa domesticació o anihilació de la capacitat crítica, com ja va fer notar Edgar WIND (1963). Perquè, d'una manera molt real, el públic pejorativament anomenat "burgès" que sortia indignat d'una exposició fauve a principis del segle xx era, al capdavant, un públic estèticament —i culturalment i moral— sensible, a pesar de les habituals ridiculitzacions a què era sotmès per una aristocràcia de

la cultura; però el públic més o menys "modernitzat" o "posat al dia" que a mitjan del mateix segle xx anava a una exposició d'art abstracte era ja un públic completament enervat que es comportava amb la més clara indiferència emotiva envers tot el que li presentaven als ulls, un públic que fingia acceptar-ho tot, incapaç de reaccionar de cap manera, ni amb indignació ni amb comprensió. Què havia passat en l'interim? Senzillament, havia triomfat sense resistència una manera de justificar qualsevol quefer artístic per si mateix, apel·lant a qualsevol caprici, a qualsevol intuïció, o a cap.

No tractarem aquí l'interessant fenomen que molt després s'acabà anomenant institucionalització de l'avantguarda, tot caient en el fàcil compte que això semblava una contradicció, una traïció o una desnaturalització del que en aparença devia ser l'actitud "revolucionària" d'aquesta forma d'art. Però encara que no ho abordem aquí, apuntarem, per si hom vol reflexionar a propòsit, que aquest procés d'institucionalització no es produeix en temps recents —diguem-ne els anys 60-70, per exemple, com ho plantejava LUCIE-SMITH (1976)—, sinó que l'impuls institucionalitzador va néixer —com no podia ser d'una altra manera, si es pensa bé— amb l'aparició de la mateixa avantguarda. Qualsevol estil o moviment actua com una biocenosi en lluita contra d'altres, i és inevitable que aspiri a convertir-se en l'estil o moviment dominant, encara que aquesta possibilitat sembli contradir el propi programa renovador, "antiacadèmic". No hi ha, en rigor, cap paradoxa. En la segona dècada del segle xx ja hi havia pintures expressionistes en els museus europeus; i és molt revelador, per exemple, que quan els nazis muntaren la cèlebre exposició d'Art Degenerat (Entartete Kunst) a Berlín el 1937, una gran quantitat de les obres exposades fossin tretes de museus alemanys (i fins i tot hi va haver

Leandre Cristòfol.
L'Aureola astral i impossible
 està a punt de sortir,
 1936, fusta i suro.
 Museu d'Art Jaume Morera,
 núm. 1.213



obres d'autors que, com ara Rudolf Belling, exposaren alhora a l'Entartete Kunst i a la Grosse Deutsche Kunstausstellung, que era ideològicament supervisada i considerada pels hitlerians com un bastió de la propaganda nazi). Els motius de la persecució nazi foren casuals, oportunistes; tot i que s'haurien d'examinar molts altres fets i triturar dialècticament molts altres tòpics, podem dir que la idea que l'art d'avantguarda va ser mai un art perseguit, "maleït" o "incomprens" és un veritable mite que forma part de l'elaboració de la seva pròpia història amb un caire hagiogràfic.

El tema del que voldria parlar aquí, amb la inclement concisió imposada en un article breu, és una qüestió de sentit filosòfic molt més general, com és la raó de ser historico-cultural de l'art abstracte i el seu caràcter contradictori amb una altra part de la modernitat. Però abans faré una breu, potser innecessària, observació terminològica d'acord amb el que acabo de dir: "Art abstracte" és, per a alguns, una designació massa específica, parcial, per a referir-se a l'art contemporani en conjunt. Però innegablement l'abstracció és la medul·la del que és intrínsecament avantguardista. Jo prefereixo, com els anglosaxons, la perífrasi "art modern", encara que sembli contradir la saludable tradició historiogràfica que estableix una cronologia diàfana en la qual l'Edat Moderna s'inicia amb el Renaixement i la Contemporània amb la Revolució C.A. francesa. L'expressió "art contemporani", com es veu, no és més precisa que la d'"art modern" —quan s'utilitza impròpiament per designar l'art del segle xx. Segurament no presenta pas la terminologia cronològica una dificultat tan seriosa que pugui donar lloc a equívocs, tot i que de vegades hom pugui sentir una lògica pruija per la molesta semàntica. En tot cas, no és cap problema greu perquè el que de debò importa no és pas el factor superficial de la

cronologia, sinó l'indole cultural, fins i tot filosòfica, del que anomenem art modern (o contemporani), i que, en definitiva, designa essencialment l'art abstracte i els seus derivats.

El gran problema de les arts visuals a partir del segle xx és, en efecte, l'abstracció. En quin sentit és aquest un veritable "problema"? ¿No es tractaria més aviat d'una troballa, d'una invenció, d'una evolució creadora, d'una nova fórmula fecunda, d'una elecció, d'una llibertat guanyada i legitimament exercitada, d'una estètica irremeiable...? Provaré de persuadir que, abans que res de tot això, l'abstracció és un problema, en sentit propi, per a la historiografia de l'art i per a la sociologia i la filosofia de l'art. I la forma precisa que adopta aquest problema és la d'una contradicció —o una cadena de contradiccions derivades. Per exemple, hem dit que acceptem el terme "art modern" (o "contemporani") com a sinònim de l'art del segle xx, però que és abans que res designació cultural i no cronològica; dit d'una altra manera, és més aviat sinònim d'art avantguardista (per tothom ha de ser meridianament clar que si cap pintor del segle xx fes paisatges impressionistes no podria ser apropiadament classificat com un "pintor modern"). Doncs precisament d'aquesta *petitio principii* deriva una contradicció —no pas principal—, a saber: que no tot l'art recent és avantguardista, és a dir, abans que res, abstracte. L'abstracció és, indubtablement, paradigma hegemònic en les arts visuals, però no ho és, en absolut, en les arts literàries o el cinema. Aquestes han continuat oferint el que sempre s'havia esperat de la imaginació artística: relats amb sentit humà, intel·ligibles en termes d'experiències comuns, emotius, problemàtics, reflexius, casuístics, amb independència del seu grau de versemblança o de respecte a determinades convencions genèriques. En aquestes altres arts l'estram-

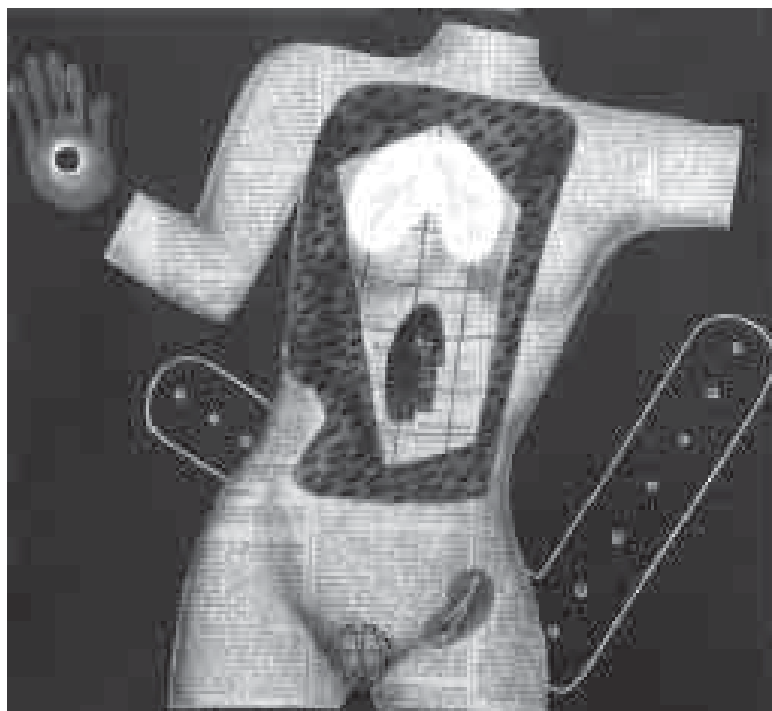
bòtic, l'absurd, l'abstracte en sentit ampli, no ha passat de ser una innòcua i bastant estèril forma d'experimentació, molt marginal. Ens hem topat, doncs, amb una contradicció ben grossa i ben propera, però que tendeix a romandre inadvertida com a tal contradicció: la que hi ha entre el caràcter abstracte-absurd de les arts visuals i el caràcter racional-realista-humanitzat de la literatura i el cine.

En la dècada dels 70 del segle XX, Daniel BELL (1976) va subratllar, en un encara interessant assaig sociològic, el que anomenà contradiccions culturals del capitalisme. Entre aquestes, hi figura la que existeix entre el caràcter racional dels fonaments científics i econòmics del capitalisme i el caràcter irracional de les produccions artístiques més característiques. Dit d'una manera tan sintètica, potser algú trobarà que la contraposició no és del tot encertada, perquè ¿d'on traiem que el capitalisme és de debò un sistema fundat en una racionalitat qualsevulla? Que potser és un factor "racional" l'afany de lucre, en comptes de ser un pur vici? ¿És "racional" el càlcul i les estratègies més o menys necessàries per aconseguir el màxim benefici amb el mínim cost —per a un mateix, encara que sigui molt costós als altres (de fet, és sempre a costa dels altres), fins i tot destructiu i perjudicial per tothom a mig termini? Bé podríem dir millor que una de les principals bases del capitalisme és l'estimulació i l'impetu per la satisfacció del desig, l'ambició irracional, l'afany sense meditació, encara que instrumentalment s'utilitzin tècniques formalment racionals, càlculs racionalitzats. Així, no hi hauria en realitat cap contradicció entre el mode de funcionament socioeconòmic, de naturalesa completament instintiva, sensualista, hedonista, consumista, i un art que preconitza l'arbitrari, la desraó, l'omnipotència del desig, el caprici, l'exageració, el grotesc, la deformació, l'absurd, el místic i buit, l'esoterisme, l'espiritualisme sense

fonaments raonables. Ara bé, si no a l'economia, és indubtable que podem associar un racionalisme no formal, si no substantiu, a altres esferes de la societat moderna: per exemple, a la cultura científica, al dret, als principis ètics i filosòfics més compartits, a la tecnologia, a l'orientació escèptica i positiva de les investigacions històriques i humanístiques, etc. La recerca de la veritat per mètodes racionals i empírics, el respecte als fets concrets, el rebuig de les intuïcions singulars i de les actituds visionàries, l'ideal de l'objectivitat, l'autocrítica, etc., són principis acceptats, si més no, com els que haurien de vertebrar la nostra cultura. Però la cultura guiada per aquests principis coexisteix amb una altra que es basa en principis totalment oposats, i que recorre des de l'ocultisme i tot tipus de noves i velles supersticions fins a les més abstruses però reeixides manifestacions artístiques.

És sempre temptador reduir el sentit d'aquestes dues actituds culturals modernes al resultat polaritzat de la influència respectiva de la Il·lustració i del Romanticisme; però si pensem en el caràcter profundament racionalista de gran part del pensament romàntic haurem d'admetre que hi ha comptat algun altre ingredient per suscitar l'antiracionalisme posterior. El propòsit d'aquest article no és indagar en la dinàmica d'aquesta evolució cultural bipolar, sinó solament exhibir amb certa claredat analítica la naturalesa dels contrastos que s'han desenvolupat al si de la societat moderna. La perspectiva en què aquests contrastos ens col·loquen ja no és exactament la de les contradiccions culturals assenyalades per Bell, sinó la d'una contradicció alhora més senzilla i més enigmàtica: la que existeix entre les "dues cultures" que magistralment va posar de manifest Sir Charles Percy SNOW (1959). Aquestes dues cultures no són altra cosa que el que, simplificadament, solem anomenar "lletres i ciències". Però

Antoni G. Lamolla
Diari d'un psicoanalista, 1935 ha.,
 gualx, cartró i diari, 32x34,5 cm.
 Col·lecció Yolanda García-Lamolla.



haurem de corregir lleugerament el sentit de l'oposició per distingir una cultura racional que es conrea tant en les disciplines científiconaturals com en els estudis humanístics, i una cultura mística que està més arrelada en el món de l'art i de les humanitats (també en la política i la cultura de masses) però que també té el seu territori en allò que generalment se solen anomenar "pseudociències" (i potser caldria començar a parlar, en l'altre àmbit, de "pseudohumanitats").

I arribats a aquesta forma de contradicció, encara podem depurar-la un xic i presentar-la, en termes exclusivament historicoartístics, com l'oposició entre realisme i abstracció, tal com ho va fer d'una manera molt crítica l'arqueòleg Ranuccio BIANCHI BANDINELLI (1956). Aquesta, encara que sembli simple i fins i tot que no ho sembli en absolut, és la principal contradicció artística de la nostra època. Mirem-ho sobretot des d'un punt de vista històric: tant els estils naturalistes com els estils abstractes o "simbolistes" s'han produït en moltes ocasions al llarg de la història i en diverses civilitzacions. Amb una mica d'atenció analítica, podem observar com el realisme, l'interès per l'aproximació a l'expressió naturalista, per l'organicitat, implica un gust pels aspectes mundans de l'experiència o bé un sentiment de confiança en les virtuts humanes, de felicitat per la indagació racional del real; al capdavant, implica una forma de vida (una societat) que es percep o s'experimenta com a interessant; pel contrari, les tendències vers el misticisme i el simbolisme, la deformació expressiva abstracta, es donen en societats (pensem en el període paleocristià) que han perdut l'interès en el real, perquè la vida real es torna lletja, pobre, i s'espera la salvació d'un altre món, de l'esperit, dels somnis; l'abstracció indica una desmoralització social, una falta absoluta de confiança en cap possibilitat de millora terrenal de la vida.

Aquestes tendències són culturalment incompatibles, i mai s'havien manifestat simultàniament, sinó successivament. Aquesta és justament la gran contradicció de l'art al segle xx: per primer cop en la història de qualsevol societat, el realisme i l'abstracció es donen alhora —si bé, com hem apuntat, el propòsit o ideal abstracte predomina en les arts visuals i el realista en la literatura. De fet, podem acceptar que una part de l'art d'avantguarda, com per exemple l'expressionisme, té un fort component realista, si més no de propòsit, mentre que un altre component, més determinant formalment, l'arrossega irremeiablement vers una deformació completament abstracta.

Hem d'aclarir una altra cosa, per si no ha quedat entesa. No es tracta només ni principalment d'una oposició d'ordre estètic, sinó d'ordre cultural, filosòfic. Què vol dir això, exactament? En termes senzills, vol dir que aquesta oposició no es problemàtica en el terreny dels gustos primaris, en el terreny de les preferències estrictament estètiques. No és cap problema important que un científic o un historiador de mentalitat completament escèptica i realista es trobi a gust entre pintures abstractes; i també es pot donar el cas que un amant del naturalisme en les arts tingui una inclinació ideològica vers formes de pensament més o menys supersticioses. La contradicció és d'ordre cultural perquè, necessàriament, en tota circumstància, l'art d'una societat representa una part significativa de la seva visió del món: l'art de cada època presenta el món, potser no exactament com els homes el veuen —segons deia Wölfflin—, però sí com el jutgen i com voldrien que fos. Tenir dos paradigmes, o millor dit, dos ideals estètics antagonics en la mateixa societat significa que aquesta està profundament dividida en dues cultures, com deia Snow. Potser val la pena recordar que Susan SONTAG (1966) va escriure indignada un al·legat contra Snow, al qual tracta-

va de "fariseu", tot defensant que només existeix "una cultura i una sensibilitat"; per extensió, Sontag tractava d'ignorants tots els qui es resistien a adoptar un gust avantguardista i cantar les excel·lències de l'art abstracte i la literatura absurda. Però amb la seva irritació contra la senzilla idea de Snow a propòsit de les dues cultures, i amb la seva insistència en una sofisticada unitat cultural i de sensibilitat, Sontag no feia sinó defensar-ne una, tot posant més de manifest la veritable i efectiva existència d'aquesta separació: entre la cultura dels qui busquen la claredat racional i s'esforcen per indagar la veritat (per la "interpretació", per usar el tòpic que precisament Sontag assenyalava per atacar), i la dels qui desdenyen tota interpretació i assumeixen els ideals irracionals d'un quefer artístic primàriament provocatiu i preferiblement amb tendència al llunatisme.

Però què significa en realitat l'avantguardisme com a símptoma cultural? Significa, essencialment, la preconització d'un sentiment tràgic de l'existència, d'una concepció tragicòmica-absurda del món. Implica necessàriament el rebuig de tota inclinació realista, a no ser retallada i transformada en un moment indiferent i casual d'una obra de sentit irracional, caòtic o místic. Com deia Arnold HAUSER (1974), "tant davant Chagall, Kandinsky i Klee com davant Braque i Picasso o Henri Rousseau i Max Ernst, hom té sempre el sentiment, a despit de la diferència de llur volició artística, de trobar-se en un terreny sobrenatural, en una espècie de supramon, i de portar una existència doble que presenta un caràcter incongruent amb aquest punt [sic], malgrat tots els seus aspectes trets de la realitat habitual". No és d'estranyar que Kandinsky i Mondrian fossin espiritualistes i teòsofs, o que creguin també en l'ocultisme Beuys o Tàpies —que es consideren a si mateixos com uns filòsofs i obren com xamans convençuts. No podem

exposar aquí les poderoses causes que fan necessària, inexorable, aquesta actitud irrealista. Per al propòsit de la nostra il·lustració n'hi ha prou amb comprendre que es tracta d'una actitud filosòficament oposada a tot el que hem entès que eren els màxims ideals i assoliments racionals i secularitzadors de la cultura des del Renaixement.

Abans de concloure, deixarem apuntats alguns problemes subsegüents que planteja la perspectiva de la contradicció cultural —i que en realitat consisteixen en contradiccions secundàries. Un és el de l'errònia idea d'una evolució historicoartística intrínseca i inevitable cap a l'obertura de nous "horitzons figuratius", com diu BOZAL (1987). En realitat, l'art contemporani presenta una ruptura completa i radical amb l'art del passat, i no té raó de ser més important que la peremptòria realització d'aquesta ruptura; per aquest motiu es poden plantejar tesis molt diverses que involucren aquest caràcter trencador com a premissa, des de la idea de "deshumanització" d'ORTEGA I GASSET (1925) fins a la neohegeliana idea del "final de l'art" de DANTO (1984 i 1995), passant per la idea de SEDLMAYR (1948) d'un art "descentrat" o les queixes més o menys incongruents sobre la "secularització" expressades per GABLIK (1984 i 1991) o ARNHEIM (1992). Aquesta ruptura de l'avantguarda amb l'art del passat és, en realitat i sobretot, una ruptura amb les tendències racionals i realistes del present, i en tot cas involucra una actitud ideològica, cultural, i no és pas un resultat més o menys mecànic d'evolució estilística o d'exercici d'una pretesa "llibertat artística".

Un altre problema és el del caràcter eminentment sensualista de l'avantguarda, que sembla contradir el que hom afirma d'ella quan hom la titlla d'espiritualista o mística. També aquí la paradoxa només és aparent: la pèrdua de realitat i l'hostilitat a la natura que caracteritzen les ten-

Josep Viola
x21 cm. Museu d'Art Jaume Morera.



dències místiques de l'art contemporani reclamen necessàriament una concepció del món empirista a ultrança, és a dir, abans que res, negador d'una guia eminentment racional per al pensament. Moltes de les actituds estètiques modernes semblen un cas de materialisme sense pal·liatius, com una obstinació a arribar a una "realitat" més immediata que la realitat transfigurada pel nostre enteniment analític. Però això és justament una actitud espiritualista, perquè imagina que la veritable realitat està en un altre lloc i és distinta de la nostra visió (racional) de la realitat. D'altra banda, defugir el món de les idees i les emocions per endinsar-se en el món de les impressions i les sensacions implica una pèrdua completa de realitat. Es creu que les sensacions són potser més autèntiques i més humanes que les emocions, però les sensacions i fins i tot les impressions constitueixen una fase de la percepció comuna entre un home i un altre mamífer qualsevol; el que ja és exclusivament humà involucra la racionalitat: no és pas la sensació, sinó l'emoció, el sentiment.

Finalment, és oportú que faci referència a un altre error molt estès: la creença que l'abstracció s'explica eminentment com a cas d'impostura i/o d'imperícia. És ben sabut que els micos poder fer pintures abstractes que ningú no distingiria de les empastifades d'un pintor avantguardista; també és obvi que per empastifar una tela no cal saber ni dibuixar ni pintar en absolut. És irrellevant que alguns dels pintors avantguardistes, com ara Picasso, sabessin dibuixar i pintar correctament, perquè aquesta habilitat no la pensaven fer servir en les seves produccions; de fet, aquest saber pericial tampoc no podia per si mateix assegurar ni explicar el talent artístic dels pintors antics (només era una condició *sine qua non*). Si hi hagués cap impostura, es tractaria d'un problema de falta d'honestat o d'imbecilitat individual que no proporcionaria cap

raó de la necessitat historicocultural de l'art abstracte. Perquè l'artista "impostor", l'idiota que fa obres absurdes, no es distingeix per l'aspecte llunàtic d'aquestes obres del geni avantguardista (Picasso, Kandinsky, Klee...) que també en fa, d'obres absurdes. L'absurditat és un tret ideològic de l'art modern, i el grau d'honestat i de compromís tècnic esdevé una qüestió completament aïllada i indiferent. Alguns són temptats de concloure que aquestes banjanades "no són art ni són res", però excloure les obres d'avantguarda de la categoria d'art fóra com excloure la monarquia o l'aristocràcia de la categoria de formes de govern tot protestant que l'única "legítima" és la democràcia. Cada manifestació artística representa l'adhesió a una mentalitat, que és sempre una resposta social a unes determinades circumstàncies culturalment problemàtiques.

Bibliografia esmentada

- Rudolf ARNHEIM, *Ensayos para rescatar el arte*, Madrid, Cátedra, 1992.
Daniel BELL (1976), *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Madrid, Alianza, 1977.
Ranuccio BIANCHI BANDINELLI (1956), *Organicidad y abstracción*, Buenos Aires, Eudeba, 1965.
Valeriano BOZAL, *Mimesis: Las imágenes y las cosas*, Madrid, Visor, 1987.
Arthur Coleman DANTO (1984), "El final del arte", a *El Paseante*, 1995, 10è aniversari, núm. 23-25, pàgs. 30-54.
— *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1995.
Suzi GABLIK (1984), *¿Ha muerto el arte moderno?*, Madrid, Hermann Blumen, 1987.
— *The reenchantment of art*, Nueva York, Thames and Hudson, 1991.
Arnold HAUSER (1974), *Sociología del arte*, 2 vol., Madrid, Labor, 1975.
Edward LUCIE-SMITH (1976), *El arte hoy: Del expresionismo abstracto al nuevo realismo*, Madrid, Cátedra, 1983.
JOSÉ ORTEGA Y GASSET (1925), *La deshumanización del arte*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1967.
Hans SEDLMAYR (1948), *El arte descentrado: Las artes plásticas de los siglos XIX y XX como síntoma y símbolo de la época*, Barcelona, Labor, 1959.
Charles Percy SNOW (1959), *Las dos culturas i la revolució científica*, Barcelona, Edicions 62, 1965.
Susan SONTAG (1966), *Contra la interpretación*, Barcelona, Seix Barral, 1967.
Edgar WIND (1963), *Arte y anarquía*, Madrid, Taurus, 1967.